

Ein Skizzenbuch des Historienmalers Christian Speyer (1855 bis 1929)

Von Rudolf Limbach

Vorbemerkung

Im April 2004 gelang es dem Heimat- und Kunstverein Backnang e. V. bei einem Stuttgarter Auktionshaus ein großformatiges und umfangreiches Skizzenbuch des zu seinen Lebzeiten sehr bedeutenden neoklassizistischen Historienmalers Christian Speyer (1855 bis 1929) für seine kunsthistorische Grafiksammlung zu erwerben.

Christian Speyer – Lebenslauf, Ausbildung, Lehrtätigkeit

Christian Speyer wurde am 21. Februar 1855 in Vorbachzimmern (heute ein Ortsteil von Niederstetten) geboren. Die idyllische Gegend des Vorbach- und Taubertales um das Städtchen Weikersheim diente ihm auch noch in späteren Jahren als Kulisse für die Landschaftshintergründe seiner Gemälde. Als Sohn eines Pfarrers sollte auch er die geistliche Laufbahn einschlagen. So besuchte er in den Jahren 1869 bis 1873 das evangelisch-theologische Seminar in Blaubeuren und bestand anschließend die Aufnahmeprüfung für das renommierte Evangelische Stift in Tübingen. Zur Belohnung für die bestandene Aufnahmeprüfung durfte der Achtzehnjährige zu Verwandten nach Wien reisen – auch um dort die zu dieser Zeit stattfindende Weltausstellung zu

besuchen.¹ Und hier passierte etwas, mit dem wohl niemand gerechnet hatte: Die dort ausgestellten Gemälde, insbesondere die des zu jener Zeit hoch geschätzten französischen Malers Ernest Meissonier (1815 bis 1891)² beeindruckten Speyer so nachdrücklich, dass er beschloss, sein Theologiestudium (gegen den Widerstand der Eltern) aufzugeben und stattdessen Maler zu werden, wobei „eine Neigung und eine Begabung“ fürs Malen wohl „latent“ bereits vorhanden gewesen sein muss.³

Noch im gleichen Jahr trat er in die Stuttgarter Kunstschule (ab 1901: Königliche Akademie der bildenden Künste) ein. Seine Lehrer waren die Historienmaler Bernhard Neher (1806 bis 1886)⁴ im Fach Zeichnen und Carl von Häberlin (1832 bis 1911)⁵ in Malerei. Zur selben Zeit studierte bei beiden Dozenten auch der zwei Jahre jüngere Robert von Haug (1857 bis 1922).⁶ Haugs Werdegang ähnelt dem von Speyer: Auch er war zunächst fasziniert von der Feinmalerei des Franzosen Ernest Meissonier. Haug setzte seine Studien im fortschrittlicheren „Isar-Athen“ München fort und war später mehr als zwanzig Jahre lang fast zeitgleich mit Speyer als Professor der Stuttgarter Akademie tätig. Beide Maler gehören zu den letzten Vertretern der Historienmalerei in Deutschland.⁷ Vermutlich waren die beiden „befreundet oder zumindest sehr gut miteinander bekannt“, was nicht nur die „Parallelen im

¹ Christian Georg Speyer. – In: Thomas Maier / Bernd Müllerschön (Hg.): Die Schwäbische Malerei um 1900: Die Stuttgarter Kunstschule/Akademie. Professoren und Maler. Geschichte – Geschichten – Lebensbilder, Stuttgart 2000, S. 117 ff.

² Germain Bazin (Hg.): Kindlers Malerei-Lexikon, Band 9, München 1982, Seite 80 ff.

³ Julius Fekete: Christian Speyer. – In: Carl von Häberlin (1832 bis 1911) und die Stuttgarter Historienmalerei seiner Zeit. Katalog zur Ausstellung der Galerie der Stadt Esslingen und des Rosengartenmuseums Konstanz 1986, S. 127.

⁴ In der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins vertreten durch Bleistift- und Kohlezeichnungen (HKV 2011-22 und HKV 2011-23) sowie einer Radierung nach dessen Entwurf (HKV 2011-34).

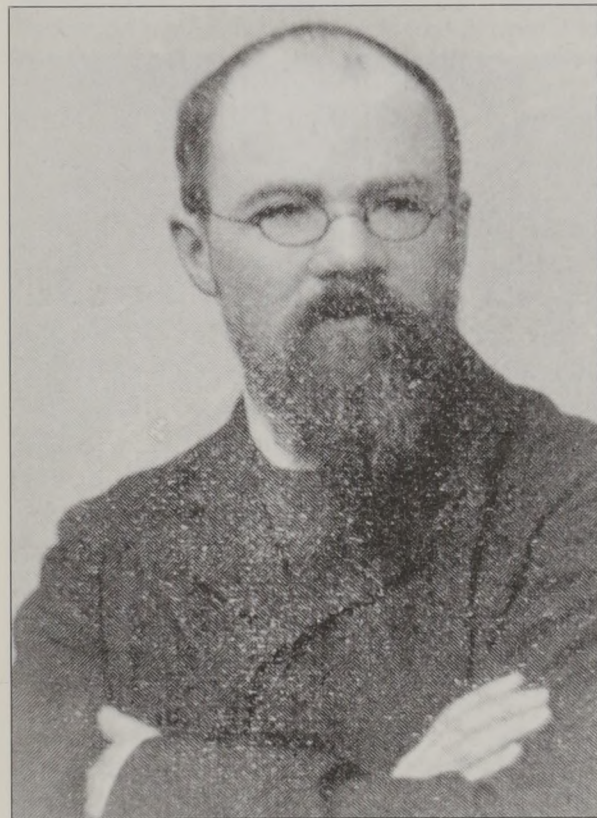
⁵ In der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins mit zahlreichen Zeichnungen vertreten. Siehe hierzu: Rudolf Limbach: Carl von Häberlin (1832 bis 1911) – Zeichnungen aus der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins Backnang e. V. – In: Bjb 19, 2011, S. 87 bis 107.

⁶ In der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins befindet sich eine Schülerarbeit von Robert Haug: „Feldlager im Dreißigjährigen Krieg“ aus dem Jahr 1872, also noch vor dessen Eintritt in die Stuttgarter Kunstschule (HKV 2012-17), sowie eine für ihn typische Zeichnung zweier Pferde aus dem Jahr 1906 (HKV 2005-06).

⁷ Zur Historienmalerei siehe: Limbach (wie Anm. 5), S. 90 ff.

Werdegang“, sondern auch in der „künstlerischen Thematik und Technik“ zeigen: „Beide begannen als Illustratoren von Prosa aus dem Soldaten-Milieu, blieben dieser Thematik auch später treu und malten mit Vorliebe Schlachtenbilder oder Reiter.“⁸

Speyer studierte bis 1880 in Stuttgart, reiste ein Jahr später mit einem Stipendium nach Italien (vor allem Rom und Sizilien) und von dort aus gemeinsam mit dem Afrikaforscher Gustav Nachtigal (1834 bis 1885) durch Tunesien. Möglicherweise wurde Speyer zu dieser Tunesienreise durch seinen Lehrer Carl von Häberlin animiert, der im Jahr zuvor Tunesien besucht hatte.⁹ In Tunis bezog Speyer gemeinsam mit dem Berliner Maler Richard Fuchs eine Wohnung und finan-



Der Historienmaler Christian Speyer (1855 bis 1929).

zierte den Lebensunterhalt unter anderem durch das Malen von Handwerkerschildern.¹⁰ Speyers Aufenthalt in Tunesien ist vermutlich die Ursache, dass er nicht am kommerziell attraktiven Großprojekt seines Lehrers Carl von Häberlin und Otto von Faber du Faur (1828 bis 1901), der Erstellung des Panoramagemäldes „Schlacht bei Wörth“ in Hamburg, teilnahm.¹¹

In Tunesien entstand dann Speyers erstes erfolgreiches Gemälde „Tunesische Vorposten“, das 1883 auf der Internationalen Kunstausstellung in München präsentiert und anschließend, möglicherweise durch Vermittlung seines Kollegen Robert von Haug, vom „Verein zur Förderung der Kunst“ für Stuttgart angekauft wurde. Ab 1883 ließ sich Speyer für fast zwei Jahrzehnte in München nieder und arbeitete vorwiegend als Illustrator verschiedener Zeitschriften wie „Gartenlaube“ oder „Unser Volk in Waffen“. Daneben entstanden zunächst noch von seiner Tunesienreise geprägte Gemälde mit orientalischer Thematik, später dann fast ausschließlich Militär- und Schlachtengemälde.¹³

Wie viele seiner Münchner Malerkollegen zog es auch Speyer in die Umgebung von Dachau, wo er zwischen 1896 bis 1898 zeitweise wohnte. Mit großer Wahrscheinlichkeit lernte er während dieser Zeit seinen späteren Dozentenkollegen Adolf Hölzel (1853 bis 1934) kennen, der 1910 ebenfalls an der Innenausstattung der Ulmer Garnisonskirche mitwirken sollte.¹⁴ 1901 erhielt Speyer, wohl auf Veranlassung des inzwischen sehr einflussreichen Robert von Haug, einen Ruf an die Stuttgarter Kunstakademie: „Als Lehrer an der Stuttgarter Akademie fiel ihm in erster Linie die zeichnerische Grundausbildung der Studenten zu. In seiner über 20-jährigen Lehrtätigkeit hier hat er als sehr begabter Zeichner wohl vielen Stuttgarter Studenten zumindest das zeichnerische Rüstzeug vermitteln können.“¹⁵ 1924 ging Christian Speyer in Pension. Er starb am 5. Dezember 1929 in Stuttgart.

⁸ Fekete (wie Anm. 3), S. 127.

⁹ Limbach (wie Anm. 5), S. 94.

¹⁰ Maier / Müllerschön (wie Anm. 1), S. 118.

¹¹ Limbach (wie Anm. 5), S. 94f.

¹² Der Umzug nach München hängt möglicherweise damit zusammen, dass die beiden Professoren Carl von Häberlin und Alexander Liezen-Mayer (1839 bis 1898) im selben Jahr, nach Differenzen an der Stuttgarter Kunstschule, ihr Lehramt niederlegten und Stuttgart verließen. Ebd., S. 93.

¹³ Ab 1901 lieferte Speyer zahlreiche Illustrationen für das 19-bändige Werk von Carl Bleibtreu (1859 bis 1928) zum Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71.

¹⁴ Adolf Hölzel ist mit einer Landschaftsstudie aus seiner Dachauer Zeit ebenfalls in der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins vertreten (HKV 2010-01).

¹⁵ Maier / Müllerschön (wie Anm. 1), S. 119.



Blick in sein Atelier (Fotografie um 1900).

Christian Speyers Bedeutung

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg befand sich Speyer, genauso wie sein Studien- und Professorenkollege Robert von Haug, auf dem Höhepunkt seiner Popularität. Interessant ist, welcher Raum diesen beiden Künstlern im damals maßgeblichen Werk „Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart“ im Jahr 1913 eingeräumt wurde.¹⁶ Den uns heute noch bekannten württembergischen Impressionisten wie Christian Landenberger (1862 bis 1927), Otto Reiniger (1863 bis 1909) oder Hermann Pleuer (1863 bis 1911) wurden jeweils zwei ganzseitige Abbildungen zugestanden. Der Realist Friedrich Keller (1840 bis 1914), von 1883 bis 1913 als Professor an der Stuttgarter Akademie¹⁷ und erstaunlicherweise auch der seinerzeit sehr avantgardistische Adolf Hölzel erhielten wie Christian Speyer jeweils drei, der einflussreiche Robert von Haug gar vier Tafeln.¹⁸ Dass dieses mehr als 300 Seiten

starke Werk wirklich die seinerzeit aktuelle Kunst beinhaltet, zeigt das umfangreiche Kapitel über Adolf Hölzel und seine damals schon als „Hölzelschule“ bezeichnete erste Schülergeneration.¹⁹ Welches Pulverfass jedoch die Stuttgarter Kunstszene tatsächlich war, wird durch die Episode um die mutwillige Zerstörung der Gemälde des Hölzel-Schülers Alfred Heinrich Pellegrini (1881 bis 1958) am und im 1913 eröffneten Kunstgebäude deutlich – offenbar mit Billigung des Künstlerbundes und des einflussreichen Kreises um Robert von Haug.²⁰ Allerdings scheint sich Speyer an den „kunstpolitischen Umtrieben und Streitereien an der Stuttgarter Akademie“ nicht beteiligt zu haben.²¹

Den Höhepunkt von Speyers Künstlerkarriere stellte sicherlich die Zusammenarbeit mit Adolf Hölzel bei der Ausgestaltung des Altarraumes von Theodor Fischers (1862 bis 1938) außergewöhnlicher Ulmer Garnisonskirche im Jahr 1910 dar. Max Diez bezeichnete Speyer 1913 als *eine*

¹⁶ „Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart“. In Gemeinschaft mit Max Diez, Eugen Gradmann, Gustav Keyssner, Gustav E. Pazaurek, Heinrich Weizsäcker bearbeitet von Julius Baum, Stuttgart 1913.

¹⁷ Von Keller befinden diverse Skizzen und Vorzeichnungen in der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins.

¹⁸ Stuttgarter Kunst (wie Anm. 16), S. X ff.

¹⁹ Ebd., S. 140 ff u. 150 ff.

²⁰ Die für das Königliche Kunstgebäude geschaffenen Werke, das Fresko eines Narziss für die Brunnennische sowie vier liegende Akte für die Decke des Künstlerbundsaaes wurden zur Eröffnung des Kunstgebäudes zunächst mit einer Plane verdeckt und kurze Zeit später ohne Wissen des Künstlers abgekratzt. Siehe hierzu auch: Maier / Müllerschön (wie Anm. 1), S. 131 und 211. Der Heimat- und Kunstverein besitzt drei seltene, noch während Pellegrinis Stuttgarter Zeit entstandene Lithografien (HKV 2006-02, HKV 2007-08/09).

²¹ Ebd., S. 119.

nicht nur unter der Stuttgarter Künstlerschaft, sondern auch in dem ganzen Kreis deutscher Kunst eigenartige Erscheinung, als Maler der gewaltig bewegten schweren Pferde und farbenfreudigen Temperamalers.²² Wenige Jahre später schwärmte Heinrich Weizsäcker folgendermaßen über Speyer: *Und wieder ist auch er nicht bloß ein Darsteller des Stofflichen geblieben, sondern aufs Neue erscheint dies nur als das Substrat, an dem die Vortrefflichkeit der reinen künstlerischen Darstellungsmittel offenbar werden muss. Je länger, umso vielfältiger ist ihm das im Wechsel der Gegensätze von Farbe und Beleuchtung, von Brechungen des Lichts in warmen und kühlen, in rötlichen, grünlichen oder bläulichen Reflexen gelungen, wofür sehr oft das glänzende Fell der Pferde, der Schimmel im Besonderen, die dankbarste Folie gab. Das lebensgroße Bildnis einer weiß gekleideten flotten Reiterin auf weißem Pferde am Meeresstrand, das einen Höhepunkt der ersten Ausstellung im neuen Stuttgarter Kunstgebäude bildete,*²³ *ließ diese Kunst der Farbe in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit in die Erscheinung treten.*²⁴ Rund achtzig Jahre später bezeichneten Thomas Maier und Bernd Müllerschön Speyer und Haug als „die letzte Bastion der Stuttgarter Historienmaler“, als „Maler der Soldaten, der Pferde und Reiter, der militärischen Thematik schlechthin“: „Sie sind sich in ihrem malerischen Werk sehr ähnlich, wenn auch Speyers Gemälde oft statisch und unbewegt wirken und die Dynamik der Haug’schen Schilderungen kaum erreichen.“²⁵

Nur wenige Jahre nach seinem Tod wurden die Werke Speyers ausgemustert und verschwanden in den Depots der Museen. Die beiden in

den Jahren 1896 und 1906 von der Königlichen Gemäldegalerie (spätere Staatsgalerie Stuttgart) direkt vom Künstler erworbenen Gemälde²⁶ sind im Katalog der Staatsgalerie von 1931 nicht mehr aufgeführt. Dasselbe Schicksal erfuhren jedoch auch die Gemälde anderer Historienmaler wie Faber du Faur und Häberlin sowie Werke der Impressionisten wie Pleuer und Reiniger.²⁷ Heute befinden sich alle noch erhaltenen Gemälde Christian Speyers in Privatbesitz oder schlummern in den Depots der Museen. Eher selten wird eines seiner Werke in einer Ausstellung gezeigt.²⁸

Das „Backnanger“ Skizzenbuch Christian Speyers

Umfang und Gestaltung

Das Skizzenbuch verfügt über eine für Skizzenbücher außergewöhnliche Größe von 48 x 32,5 cm. 41 Blätter Büttenpapier sind zwischen zwei ca. jeweils 0,5 cm starken Pappen eingebunden. Ursprünglich waren mehr als 41 Blätter vorhanden, was zum Beispiel an den Ausreiß-Spuren zwischen Seite 56 und 57 sowie nach Seite 82 erkennbar ist.²⁹ Ungewöhnlich ist auch die vertikale Gliederung der Seiten durch sieben mit Lineal gezogene Linien in brauner Tusche. Diese Einteilung der Seiten in Spalten endet plötzlich mit Seite 54.³⁰ Eine mögliche Erklärung dafür findet sich in einem der beiden dem Skizzenbuch beiliegenden Briefe von Speyers Nachkommen: *Ich kann mir auch denken, dass, als ich als Kind im Taubertal bei Großpapa war*

²² Max Diez: Christian Speyer. – In: Stuttgarter Kunst (wie Anm. 16), S. 64. Mit der Charakterisierung eigenartig ist wohl am ehesten außergewöhnlich oder bemerkenswert gemeint.

²³ Abgebildet als Farbtafel in: Stuttgarter Kunst (wie Anm. 16), zwischen S. 64 u. 65. Eine Variante des offenbar beliebten Gemäldes wurde am 11. Dezember 2004 bei der 239. Auktion des Auktionshauses Van Ham in Köln angeboten (Los-Nr. 3486). Bei dieser Version wurde die weiß gekleidete Dame zur Amazone weiterentwickelt, die mit wehenden Haaren und himmelwärts erhobenem Schild im wilden Galopp den Strand entlangreitet. Möglicherweise dienten für diese Version die Skizzen auf den Seiten 70 und 71 unseres Skizzenbuches als Vorstudien.

²⁴ Heinrich Weizsäcker: Malerei, Plastik und graphische Künste. – In: Viktor Bruns (Hg.): Württemberg unter der Regierung König Wilhelm II., Stuttgart 1916, S. 608.

²⁵ Maier / Müllerschön (wie Anm. 1), S. 118.

²⁶ Konrad Lange: Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart 1907, S. 272.

²⁷ Klaus Graf von Baudissin: Katalog der Staatsgalerie zu Stuttgart, Stuttgart 1931.

²⁸ Ein anlässlich der Ausstellung „Wera Konstantinowna – Grossfürstin von Russland, Herzogin von Württemberg (1854 bis 1912)“ im Landesarchiv Baden-Württemberg von 9. März bis 27. Juli 2012 gezeigtes Gemälde „Einzug der württembergischen Truppen in Stuttgart im Juni 1871“ ist eines seiner eher unbedeutenden Auftragswerke und für unser Skizzenbuch ohne Relevanz.

²⁹ Eine Seitenzählung ist im Skizzenbuch nicht vorhanden, wurde jedoch vom Autor des Beitrags zur einfacheren Orientierung nachträglich vergeben.

³⁰ Die Gliederung der jeweiligen Seiten ist folgendermaßen: 1. Spalte ca. 3 cm, 2. Spalte ca. 1 cm. Dann nach doppelter Linie eine ca. 21 cm breite Spalte, gefolgt wieder von einer Doppellinie. Nach einer weiteren ca. 2,8 cm breiten Spalte folgen noch Spalte 5 und 6 mit jeweils ca. 1 bis 1,3 cm.

[...], mir die Tanten von Onkel Christian erzählten, dass er schon als Bub jeden Fetzen Papier, den er erwischen konnte, bekritzelt und bemalt habe. Später entdeckte er zu seiner Begeisterung, dass sich in den alten Rechnungsbüchern, die er in einer Bühnenkammer fand, ungeahnt viele unbeschriebene Seiten Papier befanden, die er zu seinen Skizzen und Entwürfen gut gebrauchen konnte.³¹

Dass der Fundus an den alten Rechnungsbüchern irgendwann erschöpft war, erkennt man an den kleinformatigen (und für Skizzenbücher eher typischen) Blättern aus weiteren Skizzenbüchern Christian Speyers – wie beispielsweise dem 24 x 21 cm großen Skizzenbuchblatt „Landsknechte“, das sich ebenfalls in der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins befindet.³²

Die beiden dem Skizzenbuch beigelegten Briefe stammen aus den Jahren 1942 und 1958.³³ Im ersten Brief vom 26. Juni 1942 schrieb Carl Hermann Münch, ein Künstlerkollege von Speyer an den Besitzer des Skizzenbuches Hugo Hochstetter, Pfarrer in Talheim bei Tuttlingen und Ehemann von Gertrud Hochstetter, einer Nichte Christian Speyers. Münch sollte offenbar im Auftrag Hochstetters das Skizzenbuch veräußern, was ihm jedoch, nach seiner Aussage nur zu einem *Schleuderpreis* gelungen wäre. Stattdessen bot er an, in Hochstetters Gemeinde oder Umgebung ein Landschaftsbild zu malen und dieses der Familie Hochstetter dann im Tausch gegen das Skizzenbuch zu überlassen. Hochstetter ließ sich wohl auf diesen Vorschlag nicht ein, denn das Skizzenbuch befand sich, wie aus dem zweiten Brief hervorgeht, auch 16 Jahre später noch in Familienbesitz. Dort schrieb Gertrud Hochstetter am 29. Mai 1958 an einen Direktor Theodor Müller in Stuttgart-Bad Cannstatt und bot ihm an, das Skizzenbuch über die Sommermonate zu überlassen, damit er es *in Muße betrachten* könne.

Zuordnung der Skizzen zu Speyers Gemälden

Mithilfe von Bestandskatalogen, kunsthistorischer Literatur und Internet-Recherche wurde zunächst ein Katalog der heute noch bekannten Werke des Künstlers erstellt. Besondere Bedeutung kam dabei den Gemälden zu, von welchen eine Abbildung ermittelt werden konnte. Allerdings konnten nicht alle Skizzen bekannten Gemälden Speyers zugeordnet werden. Zu folgenden Themen finden sich Skizzen: „Kentaurenkampf“ (Seiten 3, 9, 23 und 31); „Satyr eine Nymphe entführend“ (Seiten 8 und 9); „Leda mit dem Schwan“ (Seiten 1, 11, 23 und 82); „Zwei miteinander ringende nackte Männer“ (Seiten 6, 19 und 48); „Ein Uniformierter, sein Pferd am Zügel haltend“ (Seiten 3, 25 und 57); „Ein Pferd in Landschaft“ (Seiten 32 und 33); „Reitergefecht“ (Seiten 44 und 45); „Die Verabschiedung eines Reiters“ (Seite 43); „Jüngling mit Sense über der Schulter“ (Seiten 67, 76 und 78) sowie „Flucht nach Ägypten“ (Seiten 58 und 63). Außerdem sind noch verschiedene Entwürfe zu einem Denkmal enthalten (Seiten 21, 26, 27, 52 und 54).

Für folgende Gemälde konnten Skizzen, Entwürfe und Studien im „Backnanger“ Skizzenbuch identifiziert werden:

„Reiter mit Hund“³⁴

Das Gemälde dürfte wohl kurze Zeit vor dem Erwerb durch die Königliche Gemäldesammlung (1906) entstanden sein. Im Oktober 1906 schmückte es das Titelbild der Zeitschrift „Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“, die dem Jugendstil seinen Namen gab.³⁵ Ein vom Aufbau her sehr ähnliches Werk mit dem Titel „Trompeter“ befindet sich im Depot der Galerie der Stadt Stuttgart.³⁶ Wären

³¹ Brief von Gertrud Hochstetter, Talheim, einer Nichte von Christian Speyer an Theodor Müller, Stuttgart-Bad Cannstatt vom 29. Mai 1958.

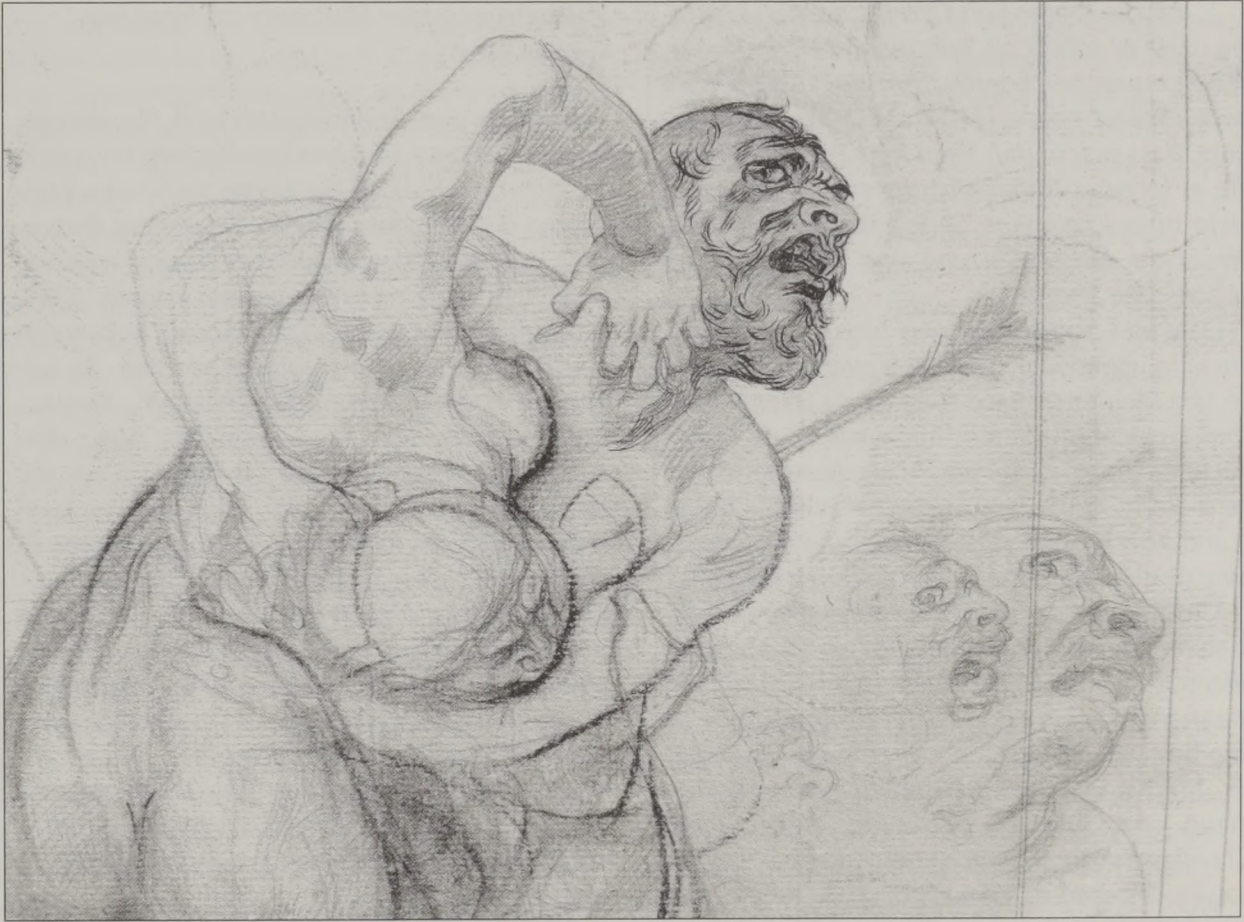
³² HKV 2006-20: Bleistiftzeichnung aus einem Skizzenbuch (undatiert). Weitere Werke Christian Speyers in der Grafiksammlung des Vereins sind: HKV 2012-26: Eingeschlafener (Wach-?) Soldat, Tusche über Feder auf dünnem Karton sowie HKV 2012-27: Auf einem mageren, alten Pferd nach rechts Reitender (Reisender oder „Der Tod“), Kohlezeichnung (mit gezeichneter Umrahmung) aus einem großen Skizzenbuch. Hierbei handelt es sich um ein weiteres als Skizzenbuch verwendetes Rechnungsbuch mit der charakteristischen vertikalen Gliederung.

³³ Für die Transkription der Briefe sei Frau Inge Limbach, Fellbach, herzlich gedankt.

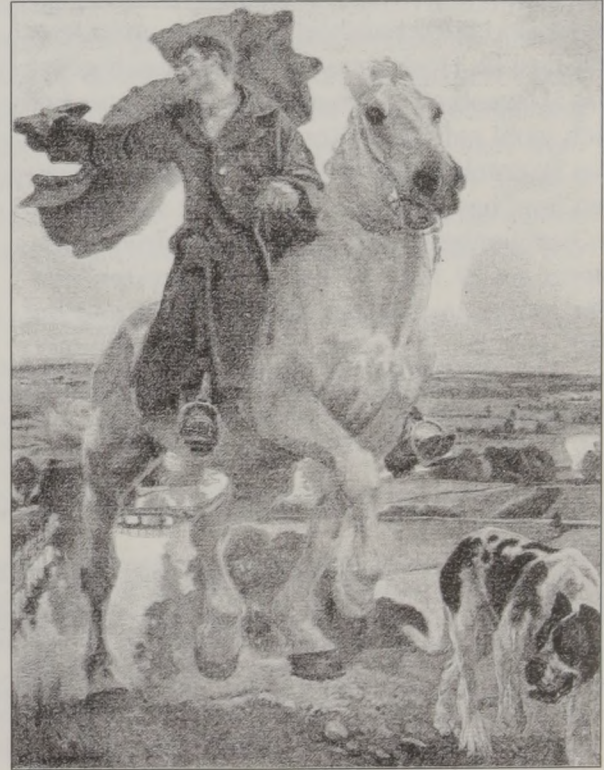
³⁴ Lange (wie Anm. 26), Nr. 892a. Abgebildet in: Stuttgarter Kunst (siehe Anm. 16), S. 68.

³⁵ Jugend, Jg. 1906, Nr. 45. Die von Georg Hirth und Fritz von Ostini gegründete Kunst- und Literaturzeitschrift erschien von 1896 bis 1940 in München.

³⁶ Fekete (wie Anm. 3), S. 128, Nr. 4 u. S. 106 (ganzseitige Abbildung).



„Kentaurenkampf“ (Skizzenbuch Seite 9).



„Reiter mit Hund“ – Entwurf (Skizzenbuch Seite 41) und endgültige Fassung.

die Formate der beiden Gemälde einigermaßen ähnlich, könnten die Werke durchaus als Gegenstücke gelten. Im Skizzenbuch finden sich dazu zwei Zeichnungen: Zum einen ein Entwurf in Kohle, der schon relativ weit gediehen ist, bei dem jedoch noch der Hund im Vordergrund des Gemäldes fehlt (Seite 41). Zum anderen eine große Detailstudie ausschließlich des Pferdes – nun aber mit gesenktem Kopf (Seite 55).

Der heilige Georg³⁷

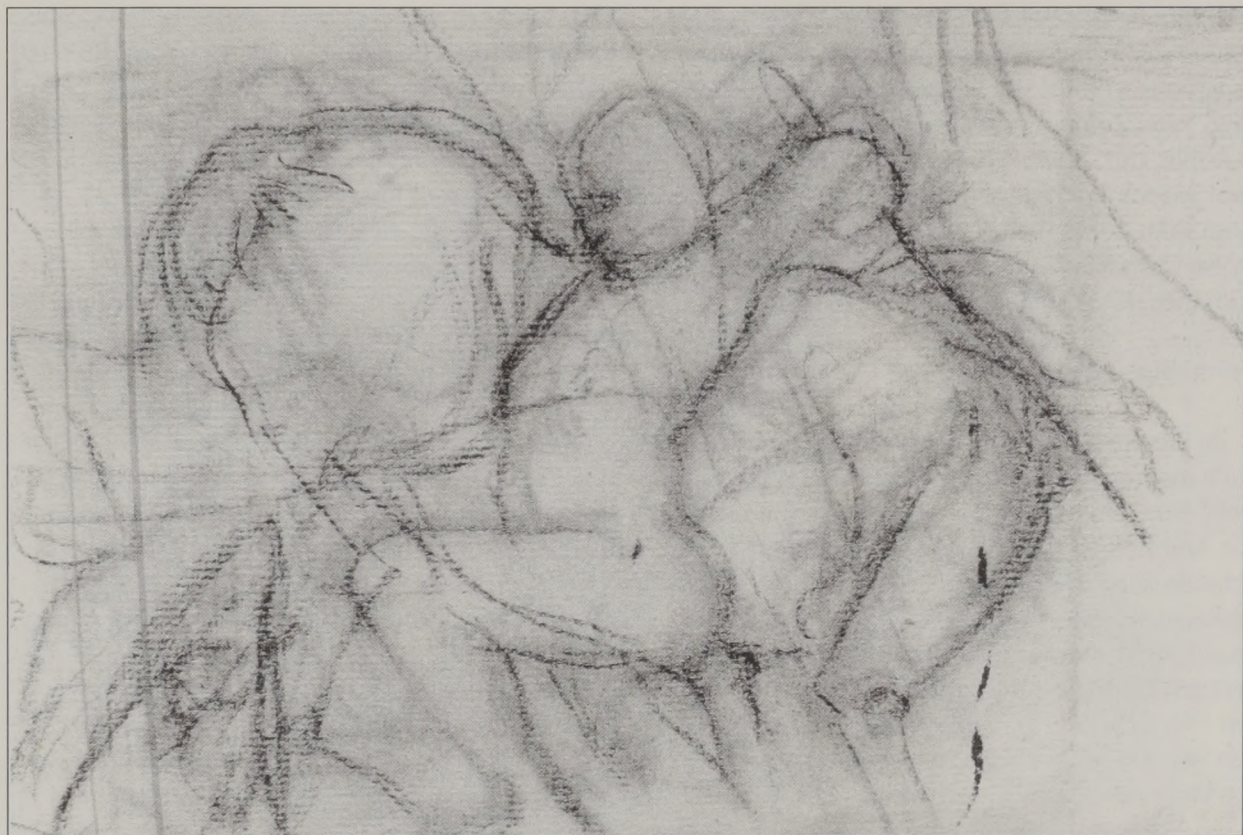
Zu diesem Gemälde Speyers gibt es im Skizzenbuch mehrere Entwürfe. Eine erste Konzeption sah wohl ein Gemälde mit bereits getötetem Drachen vor. Der heilige Georg steht, sein Schwert in die Scheide zurückführend, mit einem Bein auf dem leblosen Körper des Untiers. Rechts im Vordergrund sieht man – sehr dominierend und den heiligen Georg sogar teilweise verdeckend – dessen Pferd (Seite 29). Zur zweiten und endgültigen Version leitet möglicherweise die Studie eines knienden (weiblichen!) Aktes über (Seite 11).

Eine weitere Skizze zeigt den Heiligen zum Schwerthieb ausholend. Das Schwert hält er dabei mit beiden Händen in den nach oben (über dem Haupt) ausgestreckten Armen. Er steht dabei halb kniend bzw. mit angezogenem rechten Bein auf dem Körper des Drachens (Seite 48). Gleich daneben befindet sich dieselbe Zeichnung nahezu spiegelbildlich. Nun jedoch hält der Heilige das Schwert hinter seinem Rücken, um mit größerem Schwung den Hieb zu führen (Seite 49). Diese Version sollte dann auch die endgültige werden. Auf einer über zwei Seiten angelegten Zeichnung (Seite 68 und 69) wurden weitere Details ausgearbeitet, wobei nun vor allem dem Kopf des Drachens Speyers besondere Aufmerksamkeit galt. Daher verblüfft geradezu das letztendlich ausgeführte Gemälde: Der fauchende, bedrohliche Drache wurde zu einem überraschend kleinen, krokodilähnlichen Reptil, das nun von den nach oben ausschlagenden Hufen der beiden Hinterläufe des Pferdes, als auch vom (mit geschlossenen Augen?) genießerisch zuschlagenden Heiligen bedroht wird.



„Der heilige Georg“ – Entwurf mit bereits getötetem Drachen (Skizzenbuch Seite 29).

³⁷ Abgebildet in: Stuttgarter Kunst (wie Anm. 16), S. 67. Der Verbleib des Gemäldes ist mir nicht bekannt.



„Der heilige Georg“ – Skizze (Skizzenbuch Seite 49).



„Der heilige Georg“ – Entwurf (Skizzenbuch Seiten 68 und 69).



„Der heilige Georg“ – endgültige Fassung.

Speyers Hauptwerk: „Die apokalyptischen Reiter“

Die größte Anzahl an Skizzen lassen sich Speyers monumentalstem Werk, einem der beiden Wandgemälde für die Ulmer Garnisonskirche zuordnen. Aus diesem Grund soll auf dieses Werk ausführlicher eingegangen werden.

Die Ulmer Garnisonskirche (heute: Pauluskirche)

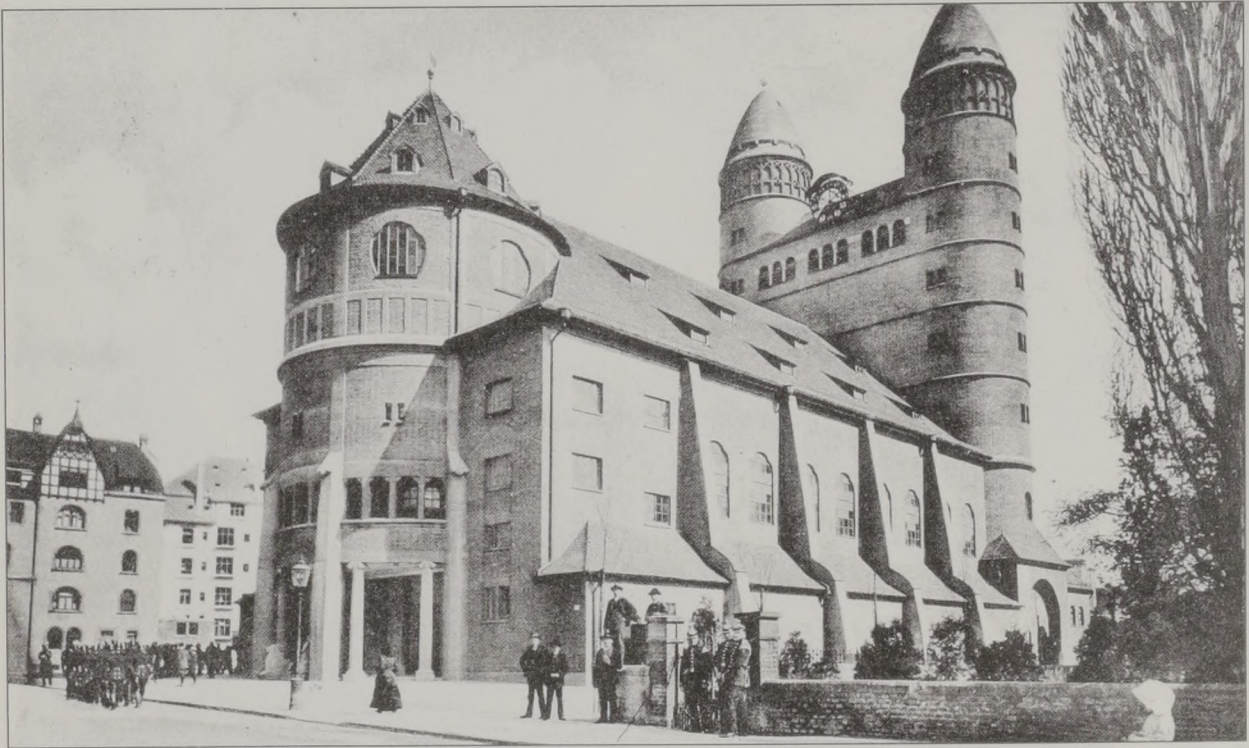
Theodor Fischer, einer der führenden Architekten des 20. Jahrhunderts, erhielt nach dem Sieg im vom württembergischen König Wilhelm II. (1848 bis 1921) im Jahr 1905 ausgeschriebenen Architekturwettbewerb den Auftrag, in Ulm eine protestantische Garnisonskirche für 2 000 Soldaten zu errichten.³⁸ Nach seinen Plänen wurde hier Deutschlands erste Eisenbetonkirche errichtet.

Die beiden markanten Türme entwarf Fischer nach dem Vorbild syrischer Kornspeicher. Doch auch heute noch ist die Meinung verbreitet, für die Türme der Garnisonskirche hätten Granaten Pate gestanden. Die Ulmer Kirche begeisterte selbst den großen Architekten Le Corbusier (1887 bis 1965), „der nach Besichtigung des Baus umgehend in Fischers Baubüro nach Beschäftigung anfragte“, was „als Hinweis für die besondere Qualität dieses Gebäudes und seine Vorreiterrolle für die Moderne“ angesehen werden kann.³⁹ Für die Innenausstattung des avantgardistischen Kirchenbaus wurde neben Christian Speyer auch Adolf Hölzel engagiert, der für die Altarnische eine überlebensgroße Figur des Gekreuzigten schuf. Der in seiner Monumentalität durchaus an Giotto di Bondone (1266 bis 1337) erinnernde große Christus ist Hölzels einziger, von ihm selbst ausgeführter Wandbildauftrag.⁴⁰ Hölzel

³⁸ Eine katholische Garnisonskirche war bereits 1904 im neugotischen Stil errichtet worden.

³⁹ Uwe Hinkfoth: Die evangelische Pauluskirche in Ulm, München 2000, S. 3.

⁴⁰ Den Auftrag für die Ausstattung der ebenfalls von Theodor Fischer zwischen 1904 und 1907 errichteten Pfullinger Hallen überließ Hölzel noch seinen Schülern.



Die Garnisonskirche in Ulm (heute Pauluskirche) um 1910.



Christian Speyer, Bekehrung Pauli

Ulm, Ev. Garnisonskirche

Das zweite Gemälde von Christian Speyer in der Ulmer Garnisonskirche: „Die Bekehrung Pauli“.

malte das Kruzifix so wuchtig, dass es „in seiner plastischen Wirkung den engen Altarraum fast sprengt“. Dadurch setzte er „einen mächtigen Akzent, der sich im Gegensatz zur Architektur befindet“.⁴¹

An der Altarwand links des Gekreuzigten befand sich Christian Speyers großes Leinwandgemälde „Die apokalyptischen Reiter“, auf der rechten Seite „Die Bekehrung des Saulus“. Den Zweiten Weltkrieg überstand die Garnisonskirche weitgehend unbeschadet. Erst nach 1964, als die Kirche vom Staat in den Besitz der evangelischen Kirchengemeinde Ulm übergang, wurde sie im Innern grundlegend „erneuert“. Der mit Jugendstilmalereien geschmückte Orgelprospekt Franz Heinrich Grefs (1872 bis 1957)⁴² ging ebenso verloren wie die Farbverglasungen und Fresken des Hölzel-Schülers Franz Mutzenbecher (1880 bis 1968).⁴³ Die Milchglasfenster Fischers, die sich zur Raumwirkung neutral verhielten, wurden durch Chagall-ähnliche Kirchenfenster ersetzt. Auch die Altarnische wurde umgestaltet: „Hier wurde das Hölzel-Kruzifix zwar erhalten, aber das Erscheinungsbild wurde stark verändert [...] Das (vermutlich) gelbe Dreieck, das dem schweren Kreuz optisch Halt gab, wurde blau übermalt und isoliert“.⁴⁴ Die Gemälde Speyers an der Altarwand wurden entfernt und durch ein farbenfrohes Fresko ersetzt.

Literarische Quelle

Die literarische Quelle zu den vier apokalyptischen Reitern stammt aus der „Offenbarung des Johannes“ (Offb 6,1 bis 8):

1 Und ich sah, dass das Lamm das erste der sieben Siegel auftrat, und ich hörte eine der vier Gestalten sagen wie mit einer Donnerstimme: Komm! 2 Und ich sah, und siehe, ein weißes Pferd. Und der darauf saß, hatte einen Bogen,

und ihm wurde eine Krone gegeben, und er zog aus sieghaft und um zu siegen. 3 Und als es das zweite Siegel auftrat, hörte ich die zweite Gestalt sagen: Komm! 4 Und es kam heraus ein zweites Pferd, das war feuerrot. Und dem der darauf saß, wurde Macht gegeben, den Frieden von der Erde zu nehmen, dass sie sich untereinander umbrächten, und ihm wurde ein großes Schwert gegeben. 5 Und als es das dritte Siegel auftrat, hörte ich die dritte Gestalt sagen: Komm! Und ich sah, und siehe, ein schwarzes Pferd. Und der darauf saß, hatte eine Waage in seiner Hand. 6 Und ich hörte eine Stimme mitten unter den vier Gestalten sagen: Ein Maß Weizen für einen Silbergroschen und drei Maß Gerste für einen Silbergroschen; aber dem Öl und Wein tu keinen Schaden! 7 Und als es das vierte Siegel auftrat, hörte ich die Stimme der vierten Gestalt sagen: Komm! Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd. und der darauf saß, dessen Name war: Der Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen wurde Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten mit Schwert und Hunger und Pest und durch die wilden Tiere auf Erden.

Die Bedeutung der einzelnen Reiter

Der erste Reiter mit Bogen auf weißem Pferd (= Reinheit und Gerechtigkeit) symbolisiert den Sieg. Bis ins 16. Jahrhundert wurde dieser Reiter teilweise als Christus, „den zum Weltgericht wiederkehrenden Messias“ gedeutet.⁴⁵ Auf einer Darstellung aus dem Beatus-von-Osma-Codex aus dem 11. Jahrhundert wurde der erste Reiter mit einem Heiligenschein dargestellt.⁴⁶ In der sogenannten „Kölner Bibel von 1478“ wurde er von einem Engel gekrönt.⁴⁷ In Albrecht Dürers berühmtem Holzschnitt von 1497/98 ist der erste Reiter bereits durch eine Kombination aus Hut und Krone gekrönt.⁴⁸ Durch diesen Holzschnitt angeregt und durch die Belagerung Wiens durch

⁴¹ Hans Georg Gmelin: Der Hölzelkreis bis 1914, Bielefeld 1974, S. 4.

⁴² Zeichnungen und Lithografien von Franz Heinrich Gref befinden sich ebenfalls in der Sammlung des Heimat- und Kunstvereins.

⁴³ Ganzseitige Abbildung in: Stuttgarter Kunst (wie Anm. 16), S. 149.

⁴⁴ Siglinde Komarnycki / Willi Kamm: „Erst bauen die Menschen Häuser und dann bauen Häuser Menschen“. – In: Ausgewählte Beiträge zum Jubiläum „100 Jahre Pauluskirche Ulm“, Ulm 2010, S. 2.

⁴⁵ Thomas Andrich: Zum Bild der vier apokalyptischen Reiter. – In: Magazin für ökumenisch engagierte Christinnen und Christen, 2009.

⁴⁶ Im Archiv der Kathedrale von Burgo de Osma, Kastilien-León.

⁴⁷ Anonymer Künstler der die 1478, entweder von Bartholomäus von Unckel oder von Heinrich von Quentell in Köln publizierte Bibel illustrierte.

⁴⁸ Albrecht Dürer – Das druckgrafische Werk Band II, bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München 2002, Nr. 115.

die Türken (1529) beunruhigt, lieferte Martin Luther (1483 bis 1546) die „erste wirkungsreiche negative Interpretation des ersten Reiters“ und deutete ihn als „die erste Plage, die Verfolgung der Tyrannen“ – eine negative Deutung, die auch heute noch weitgehend geteilt wird.⁴⁹ Der zweite Reiter reitet mit langem Schwert (= Symbol für Gewalt) auf einem feuerroten Pferd, das Blut und den Tod durch Krieg symbolisiert. Der dritte Reiter sitzt auf einem schwarzem Pferd, das für Tod und Hunger steht und trägt eine Waage (= Symbol für Teuerung). Der vierte Reiter, der oft als Skelett dargestellt wird, reitet auf einem abgemagerten, blassen Pferd, das für Furcht, Krankheit, Niedergang und Tod steht. Dieser Reiter trägt meist eine Sense.

Darstellungen in der Kunstgeschichte

Wohl kaum ein Künstler nach Albrecht Dürer, der sich des Themas der vier apokalyptischen Reiter annahm, konnte sich dem Einfluss dessen berühmten Holzschnittes von 1497/98 entziehen. Dürer hatte die Grundkomposition und fast

alle Bildelemente aus der 1483 von Anton Koberger in Nürnberg herausgegebenen Bibel übernommen, aber nach seinen eigenen Vorstellungen umgeformt. Die Holzschnitte der Koberger-Bibel stammten wiederum aus der um 1478 erschienenen „Kölner Bibel“.⁵⁰

Reiten die vier apokalyptischen Reiter in der „Kölner Bibel“ noch wild durcheinander, so sind sie bei Dürer nebeneinander angeordnet, wenn auch leicht versetzt nach rechts. Die dadurch entstandene Diagonale gibt der Komposition eine enorme Dynamik. Links unten befindet sich bei Dürer – ebenfalls übernommen aus der „Kölner Bibel“ – ein die Hölle verkörperndes Ungeheuer, das Bürger, Adelige und Geistliche wohl kurz nach ihrem Tod verschlingt. Einige versuchen noch „vor dem Tod“ zu entfliehen, andere sind gestürzt und wohl im Begriff gerade zu sterben. Der in der „Kölner Bibel“ als Skelett mit Sense dargestellte vierte Reiter wird von Dürer durch einen stark abgemagerten, bärtigen Greis mit Dreizack ersetzt.

Rund 130 Jahre nach Dürers Holzschnitt entstand die populäre Bilderbibel von Matthäus



25. Die vier Reiter.

Die apokalyptischen Reiter in der sogenannten „Kölner Bibel“ (1478).

⁴⁹ Andrich (wie Anm. 45).

⁵⁰ Ebd.



Die apokalyptischen Reiter als Holzschnitt von Albrecht Dürer (1497).



Die apokalyptischen Reiter als Kupferstich von Matthäus Merian (um 1630).

Merian (1593 bis 1650). In Merians Darstellung der apokalyptischen Reiter wird Dürers Vierergruppe weitgehend übernommen, nur der vierte Reiter ist wieder durch ein Skelett mit Sense ersetzt. Die „Hölle“ links unten ist jetzt nur noch durch züngelnde Flammen dargestellt. Auch hier sind wieder sowohl vor dem Tode Flüchtende, Sterbende oder bereits Tote unter den Hufen der Pferde dargestellt.

Eine um 1845 zu datierende Zeichnung von Peter von Cornelius (1783 bis 1867) lässt die vier Reiter nun nach links reiten.⁵¹ Auch die Reihenfolge der Reiter hat sich geändert: Dem orientalisierend wirkenden Bogenschützen folgt der dritte Reiter mit der Waage in den himmelwärts gerichteten Fäusten, danach ein völlig nackter zweiter Reiter mit seinem Schwert und zuletzt der vierte Reiter auf einem nach unten stürzen-

den Pferd – jetzt wieder als bärtiger Alter mit Sense. Die „Hölle“ ist in dieser Darstellung völlig verschwunden. Eine größere Bedeutung räumt Cornelius dem im Gebet Stürzenden und auf den Knien die Reiter Anflehenden (hier nun in antikem Gewand) ein. Während bei Dürer und auch bei Merian die vier Pferde beinahe wie das Gespann einer Kutsche wirken, ist diese „Formation“ hier nun in völliger Auflösung begriffen. Im Mittelpunkt der aufgewühlten Komposition steht der mit dem Schwert weit ausholende zweite Reiter, der wohl auf eine vor ihm kniende Mutter mit Kind zielt, die flehend ihre Hände emporreckt. Die Dürer'sche Grafik spielt bei Cornelius keine große Rolle mehr. Bezüglich der „Flehenden“ scheint Cornelius jedoch stark von Raffael (1483 bis 1520) inspiriert zu sein.

⁵¹ Die Zeichnung befand sich bis 1945 in der Berliner Gemäldegalerie und ist seither verschollen. Siehe hierzu: Frank Büttner: Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Wiesbaden 1999, S. 335.

Christian Speyers erste Version

Eine erste Fassung von Christian Speyers „apokalyptischen Reitern“ war bereits 1897 im Münchner Glaspalast zu sehen.⁵² Spemanns „goldenes Buch der Kunst“ bezeichnete 1904 „Die apokalyptischen Reiter“ als eine seiner bedeutendsten Arbeiten.⁵³ Folglich kann damit nur das im Münchner Glaspalast gezeigte Werk gemeint sein. Das also spätestens 1897 entstandene Tempera-Gemälde ist ähnlich einem spätmittelalterlichen Flügelaltar (Triptychon mit Predella) aufgebaut. Die große querrrechteckige und oben abgerundete Mitteltafel auf sehr schmaler Predella, sowie rechts und links jeweils hochrechteckigen Seitenflügeln, ist jedoch starr in einen gründerzeitlichen Rahmen eingebaut.



Die apokalyptischen Reiter als Zeichnung von Peter Cornelius (um 1845).

⁵² Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München 1897. Veranstaltet von der „Münchener Künstlergenossenschaft“ im Vereine mit der „Münchener Secession“; Nr. 1584; ganzseitig abgebildet auf S. 58.

⁵³ Wilhelm Spemann: Künstler der Gegenwart: Christian Speyer. – In: Das goldene Buch der Kunst, Berlin, Stuttgart 1904, Nr. 1622.

Die Gemälde rechts und links zeigen jeweils ein sich zur Mitteltafel hin hoch aufbäumendes Pferd mit nacktem Reiter (links) beziehungsweise nackter Reiterin (rechts). Über den Gemälden der Seitenflügel befindet sich eine Beschriftung in Griechisch.

Die Mitteltafel zeigt ausschließlich die vier in wildestem Galopp nach links reitenden Reiter. Statt der „Flehenden“ finden wir bei diesem Werk eine geradezu liebevolle Landschaft auf der predellenartigen Tafel unter dem Hauptbild, die an das Taubertal erinnert. Die vier – hier nun nackten – Reiter scheinen ihre Pferde nur mit Mühe „im Zaume zu halten“. Der zweite Reiter (mit Schwert) droht gar seitlich vom Pferd zu stürzen. Dominiert wird diese Reitergruppe vom Bogen schießenden ersten Reiter im Vorder-



Die apokalyptischen Reiter in der ersten Version von Christian Speyer (spätestens 1897).

grund. Die Krone auf seinem Haupt wurde nun durch einen Lorbeerkranz ersetzt. Sein Schimmel scheint gerade ein imaginäres Hindernis zu überspringen.

Albrecht Dürers Grafik scheint bei dieser ersten Fassung Speyers keine Rolle zu spielen. Dagegen hat man den Eindruck, dass bei den beiden rechten Pferden die Zeichnung von Peter Cornelius eine Vorbildfunktion gehabt haben könnte. Allerdings ist es eher unwahrscheinlich, dass Speyer zufällig die Zeichnung von Cornelius kannte, denn das Werk kam als Fresko nicht zur Ausführung. Leider konnte der Verbleib des eindrucksvollen Werkes von Christian Speyer nicht ermittelt werden.

Christian Speyers Ulmer Fassung

Die Ulmer Version der „apokalyptischen Reiter“ unterscheidet sich deutlich von der ersten Fassung. Im unteren Bereich des Gemäldes befindet sich eine Flusslandschaft, die mit ihren Wiesen, Feldern, Baumgruppen und einem Gehöft durchaus wieder an die Taubertal-Gegend erinnert. Links im Vordergrund liegt auf einer

Wiese eine makabre Gruppe relativ jung Verstorbener in zeitgenössischer Kleidung – ohne erkennbare äußerliche Verletzungen. Ein großer schwarze Rabe mit ausgebreiteten Flügeln hat sich auf den Toten niedergelassen.⁵⁴ Rechts flüchtet über ein frisch gepflügeltes Feld ein sich ängstlich nach dem ersten Reiter Zurückblickender. Dieser scheint jedoch keine Notiz von ihm zu nehmen und reitet Bogen schießend an ihm vorüber. Sonderbar ist die Bekleidung des Flüchtenden: Er ist nackt, abgesehen von einer breiten Bauchbinde. Um sein Haupt weht ein großes, dunkles Tuch (ein Mantel?), aber offensichtlich ohne mit ihm verbunden zu sein. Ein ähnliches großes, im Wind wehendes Tuch, dessen Funktion zunächst unklar scheint (Bekleidung oder Bedrohung?), begegnet uns bereits im Gemälde „Reiter mit Hund“. Hier weht das Tuch fast dämonisch über dem traurig, wohl von seiner Heimat (oder gar vom Leben?) Abschied nehmenden Reiter. Vielleicht soll das Tuch sowohl über dem Fliehenden als auch über dem Reiter als Symbol für den nahenden Tod stehen. Rätsel gibt auch das rechts im Hintergrund davongaloppierende Pferd auf. Dass es sich um kein

⁵⁴ Die Gruppe scheint m. E. von Ferdinand Hodler (1853 bis 1918) inspiriert zu sein. Interessant ist, dass Hodler auf der VII. Internationalen Kunstausstellung in München, bei der Speyer seine erste Version vorstellte, mit seinem Gemälde „Die Nacht“ der große Durchbruch gelang. Offizieller Katalog (wie Anm. 52), Nr. 747, Abbildung S. 58.

Reitpferd, sondern um ein (wohl in der Landwirtschaft eingesetztes) Zugpferd handelt, ist an dessen Kummert erkennbar. Das Motiv des sich für ein „Ackerpferd“ recht behände nach hinten aufbäumenden Pferdes taucht auch auf Speyers Gemälde „Reiterkampf“ auf – hier allerdings als Reitpferd eines Speerkämpfers.

Die „apokalyptischen Reiter“ der Ulmer Version erscheinen uns nicht mehr besonders furchterregend. Die zwar ungestüm nach rechts reitende Himmelserscheinung ist trotz ihrer räumlichen Nähe zu den Toten auf dem Feld von diesen offenbar völlig isoliert. Kaum denkbar, dass diese vier, eher sympathischen Herren, die Ursache für ihr Sterben sein sollen.

Der erste Reiter, nun wieder mit Krone, hat soeben einen Pfeil abgeschossen. Pfeil und Ziel sind für uns nicht sichtbar, da sie sich rechts außerhalb des Gemäldes befinden müssen. Geleitet wie ein mittelalterlicher „Märchenprinz“ könnte der Reiter einer Illustration zu Grimms Märchen entsprungen sein. Hier, wie auch bei den anderen drei Reitern, zeigt sich deutlich die Abkehr von Luthers negativer Deutung der vier apokalyptischen Reiter. Der erste Reiter verkörpert nun wieder den Sieg der Reinheit und

Gerechtigkeit, möglicherweise „den zum Weltgericht wiederkehrenden Messias“.⁵⁵

An zweiter Stelle folgt der Reiter mit der Waage (der „dritte“ apokalyptische Reiter). Er ist unbekleidet – abgesehen von einer Art Bauchbinde – und hat als einziger der vier Reiter auf einen Sattel verzichtet. Er hat jedoch größte Mühe, sich auf dem für ihn offenbar überraschend schnellen Pferd zu halten. Verkrampft hält er in der einen Hand die Waage, um sie nicht zu verlieren und mit der anderen den Zügel des Pferdes, um nicht herunterzustürzen. Es folgt an dritter Stelle der eigentliche „zweite Reiter“ als „Ritter“ im Ringpanzerhemd mit darüber drapiertem Gewand. Sein langes Schwert hat er gemütlich über die rechte Schulter gelegt und scheint, vom Betrachter abgewandt, eher an einer Unterhaltung mit dem vierten Reiter interessiert zu sein, als einen Krieg vom Zaun brechen zu wollen. Der vierte Reiter ist nun wieder ein älterer bärtiger Herr (Typus „griechischer Philosoph“). Er trägt zwar eine Sense, aber deren gefährliche Klinge befindet sich außerhalb des Gemäldes. Bekleidet ist er mit einer offensichtlich unendlich langen, im Winde wehenden Toga, deren Ende sich ebenfalls außerhalb des



Die apokalyptischen Reiter in der zweiten Version von Christian Speyer (1910).

⁵⁵ Andrich (wie Anm. 45). Der erste Reiter – mittlerweile wohl relativ populär – findet auf einem 1924 datierten Gemälde von Speyer eine Wiederverwendung – nun jedoch wieder als orientalischer Reiter mit Turban und ansonsten unbekleidet, der er gerade seinen Pfeil abgeschossen hat (beim Auktionshaus Arcadja, Stockholm, im Mai 2009 angeboten).

Gemäldes befindet. Mit diesem „Leichentuch“ beabsichtigt wohl der vierte Reiter („der Tod“) alles Leben zu überdecken.

Warum nun diese Verharmlosung der vier apokalyptischen Reiter? Warum diese Neuinterpretation der Sieg, Krieg, Hunger und Tod verkörpernden Reiter am Vorabend des Ersten Weltkrieges in einer Garnisonskirche? Wurde diese Version vielleicht vom Auftraggeber so gewünscht? Wie Christian Speyer im Laufe seiner Planung des Gemäldes zu dieser Lösung fand, darüber können auch die Zeichnungen des „Backnanger“ Skizzenbuches nicht endgültig Aufschluss geben. Allerdings können elf davon mit Sicherheit den „apokalyptischen Reitern“ zugeordnet werden:

1. Bleistiftskizze mit Bogen schießendem, gekröntem ersten Reiter (Seite 7).

2. Skizze in Kohle; nur grobe Umrisse. Nach rechts reitende Gruppe. Der dritte Reiter holt offensichtlich (wie bei der Münchener Fassung) zum Hieb mit dem über seinem Haupt mit beiden Händen gehaltenen Schwert aus. Zwischen den am Boden liegenden Toten erhebt sich eine Frau mit nacktem Oberkörper und schaut nach oben (Seite 16).

3. Bleistiftskizze der nach links reitenden Gruppe, erster Reiter mit Krone (Seite 30).

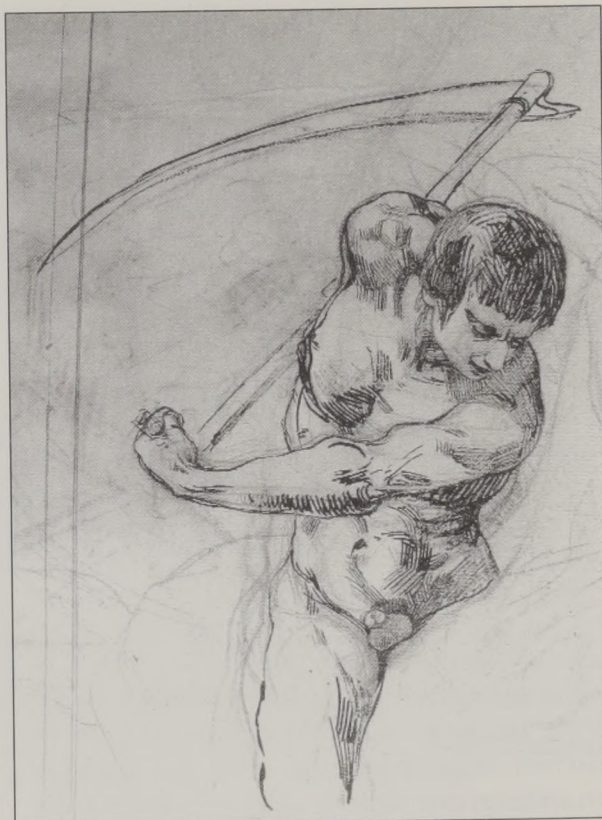
4. Kohlezeichnung (nur Umrisse) der nach rechts reitenden Gruppe. Der zweite Reiter (hier an dritter Stelle) holt zum Schwerthieb auf die vor ihm kniende nackte Frau aus (Seite 37).

5. Kohlezeichnung: nur Reiter, der erste Reiter gekrönt und mit Heiligenschein (Seite 38).

6. Zeichnung über zwei Seiten in Tusche und Gouache über Bleistift. Die am weitesten ausgearbeitete Zeichnung. Von der Ulmer Version dennoch relativ weit entfernt. Alle Reiter der nach rechts reitenden Gruppe sind nackt dargestellt und reiten ohne Sattel. Der erste Reiter ist hier ein älterer Herr mit Lorbeerkranz, statt der Krone. Der zweite Reiter (mit Kapuze?) trägt die Waage weit vor sich her. Der vierte, hier sehr junge Reiter, schwenkt bedrohlich die Sense. Hinter dem zweiten und dritten Reiter weht wieder ein überdimensionales Tuch (Seiten 50 und 51).

7. Tuschezeichnung: Erster und zweiter Reiter nur in mäßigem Trab. Der erste Reiter trägt eine Krone (Seite 59).

8. Bleistiftzeichnung: Die Reiter frontal reitend, dabei den Oberkörper nach links gewandt.



Detailskizze zu den apokalyptischen Reitern (Oben: Skizzenbuch Seite 50. Unten: Skizzenbuch Seite 51).

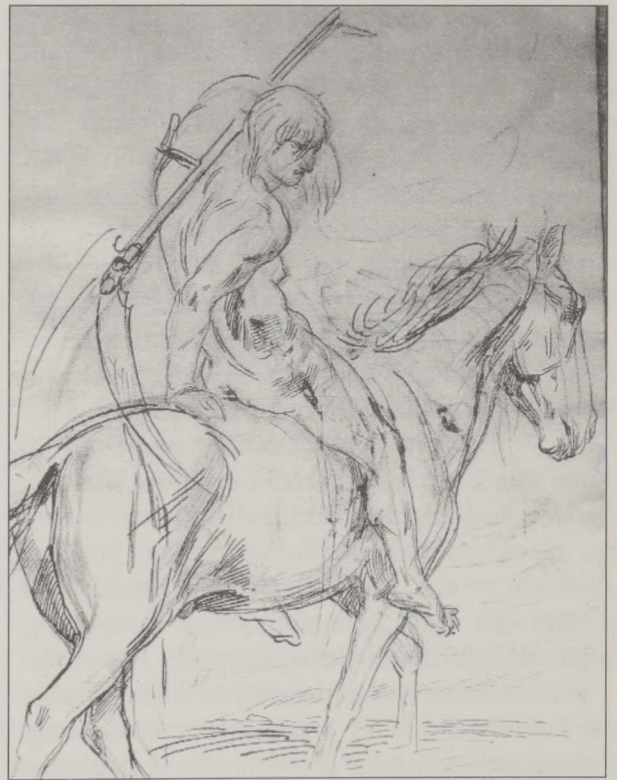
Unter ihnen ein unklares Knäuel menschlicher Körper (Seite 61).

9. Kohleskizze: Reitergruppe nach links (Seite 62).

10. Kohleskizzen: dreimal der gekrönte erste Reiter nach rechts (Seite 63).

11. Drei Bleistiftskizzen: Reitergruppe nach links, ein Reiter frontal und ein nach hinten gestürzter Frauenkörper (Seite 64).

Möglicherweise gehören auch folgende Zeichnungen zu den Skizzen und Entwürfen des Ulmer Gemäldes: Kohlezeichnung einer knien- den Mutter, die ihr Kind in den ausgestreckten Armen nach oben hält. Um sie herum (sehr undeutlich) eine Gruppe liegender Körper sowie im Hintergrund möglicherweise drei Reiter (Seite 14); zwei Kohlezeichnungen liegender toter Frauen (Seite 20); Kohlezeichnung eines nach hinten aufbäumenden (ausschlagenden) Pferdes – ein ähnliches Motiv wie bei den Gemälden „Heiliger Georg“ und „Reiterkampf“ (Seite 23); Kohlezeichnung eines liegenden Frauenaktes (Seite 24); Kohlezeichnung einer liegenden Frau



Reiter mit Sense (Skizzenbuch Seite 67).



Reiter mit Sense (Skizzenbuch Seite 78).

– ähnlich den Zeichnungen auf Seite 20 (Seite 34); Zeichnung in Bleistift und Kohle: gekrümmter, auf dem Rücken liegender Frauenakt – möglicherweise Studie zur „liegenden toten Frau mit Kind“ (Seite 47); Bleistiftzeichnung eines liegenden Männeraktes (Seite 60); Tusche über Bleistift: ein langsam nach rechts schreitendes Pferd mit nacktem Reiter, der eine Sense über die Schulter gelegt hat – eindeutig dasselbe Modell (sehr junger Reiter) wie bei der Zeichnung auf Seite 50 (Seite 67); Tusche über Bleistift (wie auf Seite 67) – das Pferd schreitet jedoch nach links (Seite 76); Tusche über Bleistift – wie Seite 76 (Seite 78); Tusche und Deckweiß über Bleistift: Ein stehender, nackter, lorbeerbekrönter Mann, der mit einem Tuch das Blut von seinem Schwert abwischt – das Motiv lässt sich jedoch nur schwer mit den „apokalyptischen Reitern“ in Verbindung bringen (Seite 80).

Am weitesten ausgearbeitet ist die sich über die Seiten 50 und 51 erstreckende Zeichnung. Interessanterweise hat diese mit der endgültigen Ulmer Version jedoch relativ wenig Übereinstimmungen. Handelt es sich dabei um eine Variante, die Speyer seinen Auftraggebern vorlegte, die aber auf deren Ablehnung stieß? Oder war Speyer mit dieser Version selbst nicht zufrieden?

Speyer macht es uns nicht einfach, da er mindestens ein weiteres Skizzenbuch parallel verwendete. Das ergibt sich schon daraus, dass sich zum zweiten großen Leinwandbild für die Garnisonskirche „Die Bekehrung Pauli“⁵⁶ keine einzige Skizze im „Backnanger“ Skizzenbuch findet. Weiterhin ist unklar, ob Speyer die Skizzenbücher wirklich Seite für Seite nutzte, denn das würde ja bedeuten, dass er zeitgleich an mehreren Gemälden (bzw. deren Entwürfen) gearbeitet hätte. Schauen wir uns die vor den Seiten 50 und 51 entstandenen Skizzen zu den „apokalyptischen Reitern“ an, so könnten diese tatsächlich die große Zeichnung vorbereitet haben. Bei diesen Skizzen ergeben sich noch Übereinstimmungen zur Münchener Fassung. Erst

nach Seite 51 erscheint der erste Reiter immer mit Krone und holt der zweite Reiter nicht mehr zum Schwerthieb aus. Demnach könnte es sein, dass die Zeichnungen in Speyers Skizzenbuch sich in chronologisch richtiger Reihenfolge befinden. Aufgrund der zeitgleichen Verwendung mehrerer Skizzenbücher (oder Skizzenblätter) ist es leider nicht mehr möglich, eine lückenlose Entwicklung hin zur Ulmer Version aufzuzeigen.

Die Bedeutung des Skizzenbuches für die Backnanger Sammlung

Mit dem Erwerb des Skizzenbuches konnte der Heimat- und Kunstverein Backnang ein weiteres wichtiges Belegstück zur Entwicklung der württembergischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seine kunsthistorische Grafiksammlung aufnehmen. Aufgrund der zahlreichen Skizzen zu den Gemälden „Der Heilige Georg“ und der Ulmer Version der „apokalyptischen Reiter“ ist es möglich, die Entwicklung eines Werkes mitzuerleben, dem Ringen des Künstlers bis zu einer endgültigen Fassung beizuwohnen. Inwieweit (und ob überhaupt) dabei die Wünsche der Auftraggeber eine Rolle spielten, lässt sich nicht mehr überprüfen. Überraschend ist jedoch, dass am Ende jeweils ein relativ emotionsloses Gemälde steht. Das Furchterregende und Böse wurde reduziert, das Fantastische der Realität angenähert. Die „apokalyptischen Reiter“ wirken nicht mehr wie eine himmlische Erscheinung, sondern sind „Menschen wie du und ich“. Der Betrachter, also der (am Vorabend des Ersten Weltkriegs) am Gottesdienst in der Garnisonskirche teilnehmende Soldat, konnte sich mit ihnen identifizieren. Für das Unheil, das die Reiter über Mensch und Natur bringen, sind diese nicht selbst verantwortlich. Es ist gottgewollt, es ist das Schicksal bzw. die „Vorsehung“ und sie sind lediglich die Überbringer, der verlängerte Arm Gottes.

⁵⁶ Öl auf Leinwand, Bildgröße: 289,5 x 498,0 cm (Leinwandgröße: 300,0 x 513,0 cm). Wie auch die „Apokalyptischen Reiter“ heute im Depot des Ulmer Museums.